

## CARACTERES PECULIARES DE LA COMPOSICION ARQUITECTONICA DE EL ESCORIAL

---

WERNER MÜLLER LO CALIFICA DE «GERMANICO» EN *DIE HEILIGE STADT*, STUTTGAR, 1961—, DE LA EPOCA DE LOS STAUFEN POR lo menos. «Jesuralén es el ombligo del mundo, la Ciudad Real, puesta en medio de la redondez de la tierra», dice Urbano II (1905) segun Werner (*ob. cit.*, B., 5). Ciertó es que la preocupación de la época se refiere a la Ciudad, una mística una mística Ciudad que tratan de imitar las que se iban creando en Alemania, y no al Templo, pero la actitud hacia estos temas bíblicos parece ser la misma, tanto en el siglo XI como en la gente que rodeaba a Felipe II, si ha de darse crédito a fray José de Sigüenza. También en España existía este interés desde antiguo, a juzgar por las miniaturas de los Beatos. Pero lo que interesa concretamente a los autores del El Escorial es el propio Templo, y este interés tiene un fin práctico: se trata de saber cómo fue, para hacer otro edificio mejor y más grande; y aún acuden al Templo de la visión de Ezequiel, aunque «no entraron manos de hombre en él, ni ojos humanos le vieron» (Sigüenza, *Historia de la Orden de San Gerónimo*, Libro 4.º, Discurso XXII). Terminado el edificio, fray José queda entusiasmado y lo compara «con otros edificios famosos, principalmente con el Templo de Salomón»: «Unos dicen: valame Dios, si ay en el mundo otro mayor edificio o tan grande; otros, si lo ha avido; otros y los más acuden luego al Templo de Salomón, porque apenas saben de otras fábricas grandes sino desta, porque la oyen a los predicadores o lo leen en el *Flos Sanctorum*» (*ob. cit.*, L. 4.º, Discurso XXII).

«Lo principal que prometí tratar en este discurso es responder como pudiere a la pregunta curiosa y ordinaria, si fue mayor que esta casa el Templo de Salomón». «Diré dos cosas. La primera, que no fue tan grande fábrica o edificio aquél como éste, o lo más cierto, que no fue mayor. Lo segundo, que no tiene ninguna comparación ésta con aquélla, porque lo excede en doscientos tantos» (Sig. *ob. cit.*, L. 4.º, Discurso XXII).

El deseo, y casi la necesidad, de superar la obra de Salomón, como la Nueva Ley lo hace con la Antigua, se logró aquí, como mil años antes se había conseguido en Santa Sofía, en cuya consagración exclamó Justiniano, si la vieja referencia es cierta: «Salomón, te vencí». Felipe II, más humilde, se ensimismó en la solemne «Missa primera mayor»: «Pienso que estuvo en tanto que se dixo esta Missa puesto en alta meditación y en un éxtasis soberano, haciendo como otro Salomón infinitas gracias a su Criador y Rey eterno» (*ob. cit.*, L. 3.º, Discurso XIV).

Los aspectos no vitrubianos de esta gran composición ya fueron advertidos esporádicamente por varios autores. Basta citar una frase de Ruiz de Arcaute: «Maravilla con grata sorpresa al espíritu la variada y animada congruencia de cúpulas y tejados, agujas y torres, que dice del orientalismo del pueblo tanto como un solado mudéjar en el severo refectorio de los frailes» (Agustín Ruiz de Arcaute, *Juan de Herrera*, Madrid, 1936). En la cual se contiene una observación muy aguda sobre el efecto que resultó de la mezcla de formas nórdicas y temas italianos en la silueta general.

### Lo bíblico-oriental y lo greco-romano

Ilustre es para las letras españolas el año 1605, ya que en él se publican, además de la primera parte del *Quijote*, la tercera de la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, de fray Joseph de Sigüenza —«que está tan bien escrita como el Quijote y es mucho más útil», según famosa salida de Unamuno ante unos estudiantes de Arquitectura— y la de Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando, jesuitas, sobre el Templo de Jerusalén según la visión de Ezequiel: «*In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*» (Roma, 1605).

Los libros 3.º y 4.º de la obra del padre Sigüenza tratan exclusivamente del Monasterio de El Escorial y son fuente de noticias sobre el edificio y la historia de su construcción, y lo que es más importante, sobre los propósitos de sus autores. Los cuales se expresan breve y exactamente en el mismo título de la muy posterior obra de Caramuel: *Architectura Civil Recta y Obliqua considerada y dibujada en el Templo de Jerusalén. Promovida a suma perfección en el Templo y Palacio de San Lorenzo de El Escorial* (Vegeven, 1678).

En efecto, parece que el padre Sigüenza quiso demostrar en su obra que El Escorial era reconstrucción, consecuencia y continuación, mejorada, del Templo de Salomón. «Quiso (Dios) que se le hiziese un suntuoso Alcazar, y casa Real..., señalando el mismo la materia, y dando las trazas...» (Sigüenza, *ob. cit.* Proólogo, Libro 3.º). Así dice, refiriéndose a la obra de Salomón, y poco después salta a El Escorial, «al fin todo tan parecido a las fábricas divinas, que dirán salió todo de una traza, y para unos mismos o mejores fines». «Aquí como en otro Templo de Salomón a quien nuestro patrón y fundador Felipe II fue imitando en esta obra...».

En este Prólogo y exposición de su tesis se declaran ya dos temas que ha de exponer dilatadamente a lo largo de la obra: el primero es el origen divino de la obra de Salomón y su carácter de representación arquitectónica del Antiguo Testamento; el segundo es el propósito de Felipe II de continuar la tradición establecida en el Templo de Jerusalén para mejorarla y engrandecerla («no he venido a destruir la Ley», dijo Nuestro Señor) de modo que fuese la obra arquitectónica suprema del Nuevo Testamento y tal que, absorbiendo la antigua de Salomón, hiciese olvidarla, o poco menos.

Quien como el padre Sigüenza sufrió tanto por la infiltración judía en su Orden de San Jerónimo (*ob. cit.* 2.ª y 3.ª partes), hubo naturalmente de desarrollar una manera católica y española de respetar al pueblo de la Antigua Ley y de defenderse al mismo tiempo contra el afán de dominio de sus descendientes modernos.

La absorción de la arquitectura del Templo de Salomón por la obra de Felipe II no fue una metáfora, sino una realidad hecha efectiva hasta donde alcanzaron los conocimientos sobre la arqueología del Oriente Medio, vigentes en el siglo XVI.

Del Templo de Salomón no se conocía nada, aparte de las descripciones en varios lugares del Antiguo Testamento. Lo que quedase de él estaba, y está, enterrado bajo las ruinas de las reconstrucciones de Zorobabel y de Herodes el Grande, que a su vez estaban sepultadas, y lo siguen estando en su mayor parte, por el conjunto de construcciones bizantinas e islámicas posteriores. Y aún ha de contarse, entre este estrato y el anterior, el poco documentado de los templos paganos erigidos por los romanos después de la gran destrucción. La situación en cuanto a las ruinas es hoy casi la misma que en tiempo de Felipe II, pues apenas ha podido excavar-se en el área del Templo, ocupada por la mezquita de Omar, veneradísima, y



las otras menores. No es posible, por tanto, decidir hasta dónde se parece El Escorial al antiguo Templo. Pero sí es notable que la organización del edificio de Felipe II reproduzca fielmente la de varios alcázares del Oriente Medio, construidos en muy diferentes épocas, de los cuales parece deducirse un sistema de composición practicado a lo largo de mucho tiempo, y en una región muy ligada al Viejo Testamento. Ignoramos si estas ruinas pudieron ser conocidas antes de Felipe II, durante la Edad Media, pero no parece probable que sus planos fueran levantados por peregrinos cristianos o por los Cruzados, o por viajeros musulmanes, y menos probable es que esos planos llegasen a manos de Felipe II.

Existe, ciertamente, la posibilidad contraria de que los planos hubiesen existido y los tuviera Felipe II en su cuarto de las «trazas» del Alcázar de Madrid, donde quedarían destruidos en el incendio de 1734, junto con tantas otras admirables trazas de arquitectura que entonces se perdieron. La hipótesis es demasiado arriesgada, por no haber ningún indicio que pueda servir de base para sustentarla.

Por otra parte, podría pensarse en una transmisión del sistema de composición citado, desde el Medio Oriente a España, por medio de la arquitectura hispano-musulmana. Sin embargo, los monumentos árabes de España no reflejan en sus conjuntos tal tipo de composición, aunque sí lo hacen en algunas partes importantes, de las cuales aparecen claros vestigios en la composición del Monasterio. Por ejemplo, desde la puerta principal, en la Lonja Oeste, se desarrolla un tema que puede considerarse como variación del que forma la parte pública de la Alhambra. En ésta se suceden un pórtico (al que se adosa el palacio de Carlos V), patio alargado de los Arrayanes con muros laterales sin relieve, otro pórtico, la sala baja y oscura de la Barca, y el grande y luminoso salón de Comares. En El Escorial, la sucesión es la misma: un pórtico, patio alargado de los Reyes con laterales sin relieve, otro pórtico, Sotacoro bajo y oscuro, y el gran ámbito del Templo, bien iluminado. Las proporciones relativas de las partes son semejantes en los dos conjuntos, y más semejante aún es el claroscuro.

Estas semejanzas podrían considerarse casuales si hubiese otra fuente más directa de inspiración en la Europa clásica y cristiana, pero no se ha encontrado tal ejemplo de composición ni en la Antigüedad, ni en la Edad Media, ni en el Renacimiento europeos. Sobre este aspecto hizo un estudio muy importante Secundino de



Zuazo (*Orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de El Escorial*, Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1948), analizando las bases europeas del mismo. Se observa cómo éstas sirvieron para la solución arquitectónica del problema, y aun para la composición de los cuerpos laterales, pero ningún precedente se encuentra para el conjunto de la composición y para su articulación.

Los grandes conjuntos realizados o proyectados en Italia, Francia, Alemania, Países Bajos y España (cristiana), las teorías y utopías de Filarete, Francesco di Giorgio, León Bautista Alberti, Rabelais y Filiberto de l'Orme, las reconstrucciones más o menos fantásticas de la Antigüedad hechas por Serlio y Palladio, y tantas otras contenidas en las muchas ediciones de Vitrubio hechas en aquellos momentos ilusionados del Renacimiento, llevan la composición arquitectónica por caminos muy diferentes, que en gran parte serían callejones sin salida, olvidados luego precisamente a causa de El Escorial. Pues recién terminado éste, sus planos se difundieron por toda Europa a través de las «estampas» de Perret, de sus copias más o menos piratas, y de infinitas ediciones que se suceden a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, y de estos grabados sale una nueva idea sobre la composición monumental, cuyos resultados aparecen en la arquitectura europea posterior. Por ejemplo, es notable el parecido extremo de los Inválidos de París —obra de Luis XIV, bisnieto de Felipe II, con sus arquitectos Liberal Bruand y el segundo Mansard— con El Escorial. En una vista aérea son casi iguales, salvo las torres que faltan en París.

No parece probable, en consecuencia, que la deseada, y lograda, traza «salomónica» de la composición haya podido tener otro origen que las fuentes literarias, que en este caso serían varios de los libros del Antiguo Testamento.

Si esto fuera así, es de suponer que Felipe II encargara a algún escritorista la tarea de ordenar y extractar aquella parte de la Biblia que conviniese a sus propósitos, o se valiera de algún trabajo ya hecho.

Sea o no el único empleado por el Rey, el más importante estudio realizado en la época es el empezado por el padre jesuita Jerónimo del Prado hacia los años de la fundación de El Escorial, continuado por su discípulo, de la misma Orden, Juan Bautista Villalpando, y publicado en Roma cuando ya el edificio estaba terminado desde

unos veinte años antes. La obra de erudición tardó más que la obra de piedra, pero es posible que los primeros resultados de la investigación estuviesen ya en condiciones de servir de base para el proyecto, en la época de Juan Bautista de Toledo.

Entre los libros que éste poseía (Luis Cervera Vera: *Libros del Arquitecto Juan Bautista de Toledo*, de «La Ciudad de Dios», El Escorial, 1951) no aparece ninguno que pueda suministrar modelos gráficos para la planta de conjunto. Los que de ellos se han podido consultar, tienen sólo las organizaciones de edificios normales en Italia y Francia, o las que se acomodan al texto de Vitrubio visto por arquitectos de la época. Lo mismo sucede con los libros de Juan de Herrera (F. J. Sánchez Cantón: *La Librería de Juan de Herrera*, Madrid, 1941), pero aquí se observa una notable particularidad: «En cambio, nótase predilección por el Oriente próximo y remoto», dice Sánchez Cantón al comentar el contenido del grupo de libros de Historia y Viajes. Este detalle, unido a la estupenda biblioteca oriental que para el Monasterio se iba formando, hace pensar que el grupo encabezado por Felipe II no estaba tan alejado de la curiosidad por las cosas de la región del «Creciente fértil» como parece sugerir la vestidura italianizante que ostenta el edificio en sus muros, y la germánica en sus cubiertas.

El padre Sigüenza, sin embargo, deja en la sombra el «modus operandi» del equipo constructor (Rey, arquitectos, teólogos, escrituristas, etc.) en este aspecto fundamental de la trabazón entre las dos raíces de la composición: la del Antiguo Testamento y la de Vitrubio. Si bien a lo largo de sus libros tercero y cuarto multiplica las citas de ambos, y las alterna como manifestando una intención, en ningún lugar explica cómo el uno o el otro determinan cualquier aspecto concreto de la obra que tan detalladamente explica. Más bien induce a confusión el párrafo en que atestigua la invariabilidad del proyecto desde el principio, en sus líneas generales: «Quiero advertir, que aunque los perfiles y la planta general en lo que toca al quadro de toda la casa fue siempre el mismo en lo demás ha avido grande mudança» (Sigüenza, *ob. cit.*, L. 3.º, Discurso IV).

Pues lo más parecido a las descripciones bíblicas es la planta general, que según el párrafo anterior debía estar ya trazada antes de empezar las obras, es decir, cuando estaban iniciándose los eruditos trabajos del padre Jerónimo del Prado; a los cuales no se alude (ni a ningunos otros semejantes) en la descripción de los primeros pasos

de la construcción. En cambio, desde antes del mismo principio cita a Vitrubio: «Pasearon las faldas y laderas destas sierras y mirando las calidades y partes de uno y otro sitio, conforme a la dotrina de Vitrubio» (Sigüenza, *ob. cit.*, L. 3.º, Discurso II).

Como la planta general no es vitrubiana en ningún aspecto, y era necesaria para que se «paseasen» con fruto por estas sierras, pues el terreno había de elegirse después de conocer las medidas y la forma convenientes para el edificio, se entiende que para trazarla hubo de disponerse de alguna base de conocimientos sobre la composición arquitectónica en las tierras bíblicas, de cuya base no informa el padre Sigüenza. En definitiva, hay una contradicción entre lo que dicen las fuentes literarias y lo que se lee en la arquitectura del propio edificio. Este último indica claramente una composición general relacionada con el Próximo Oriente, la cual ha sido resuelta y vestida según las normas de Vitrubio (aparte de las cubiertas nórdicas). En cambio, el padre Sigüenza, la obra de Del Prado y Villalpando, y los datos antes aducidos sobre fuentes literarias, indican una fecha, muy posterior al principio de la obra, para la introducción de la inspiración bíblica en un edificio ya trazado y comenzado al modo vitrubiano. Si seguimos al padre Sigüenza, creemos que el eje central —de que se trató antes como ejemplo de composición oriental— es «greco-romano» en esencia, y que en su tramo fundamental, el patio de los Reyes, se pusieron las estatuas de éstos, que son los Reyes constructores de la Biblia (en vez de los Santos que normalmente se ponen en las fachadas de las iglesias), para afirmar una intención, según consejo de Arias Montano, que no hubiese hasta entonces aparecido en otros aspectos del Monasterio. Por el contrario, la iglesia parecería inspirada en la Sagrada Escritura según el mismo autor: «y por estar ella hecha aposta para ser templo de Dios, como nos lo enseña en tantas partes la divina Escritura, y en particular el Profeta Ezechiél, en aquella su altísima visión» (L. IV, Discurso II).

Sin embargo, la iglesia es uno de los trozos más greco-romanos y hasta italianos (salvo el Altar Mayor) del conjunto, de acuerdo, por otra parte, con lo que dice el padre Sigüenza de su traza: «traxola un Architecto Italiano llamado Pachote, que a mi parecer ay poco que agradecerle, porque no es más que la Capilla y templo del Vaticano» (*ob. cit.*, L. 3.º, Discurso VIII).

Podría de todo lo dicho concluirse que el edificio muestra un estilo bíblico-oriental que se fue haciendo clásico, en tanto que las



fuentes literarias indican lo contrario: un estilo clásico que recibió un ropaje bíblico.

## El elemento barroco

«Con él se establece el Barroco en el arte español». Esta frase de Otto Schubert (*Geschichte des Barock in Spanien*, 1908) es una de las afirmaciones más antiguas sobre el barroquismo de El Escorial, y más obvias a la vista del edificio, aunque frecuentemente olvidadas. Muchas son las características del Barroco en arquitectura, cuyo catálogo formó Eugenio d'Ors; entre ellas hay algunas que se manifiestan en este edificio con la claridad y la decisión sin compromisos que caracterizan la obra de Felipe II en cuanto Rey y en cuanto arquitecto (que como tal debe ser calificado, puesto que conocemos su intervención en muchas obras de su reinado). Son éstas las que se reúnen alrededor del predominio de lo visual sobre lo estructural, y de lo temporal sobre lo espacial. Son, por tanto, características también del arte escenográfico.

Tanto como el rodaje clásico impide apreciar el orientalismo de la composición, así también la rotunda solidez y la geometría de la noble mole pétrea ocultan una composición hecha para verla y andarla. Más que una descripción, cuadra a El Escorial un itinerario.

El itinerario debe empezar por la primera aparición de la «gran piedra lírica» orteguiana, al llegar desde Madrid. Sorprende entonces que el edificio nos muestre su espalda en vez de su fachada. Varias razones funcionales justifican esta disposición, según el padre Sigüenza: la orientación de la iglesia, el soleamiento de las habitaciones de los Reyes y de la Comunidad, la protección de la entrada principal contra los vientos, etc. Pero la solución arquitectónica del problema ha sido tan hábil, que las razones visuales superan en funcionalismo a las prácticas. El edificio, colocado de espaldas, muestra unos volúmenes sin decorar destacados sobre la mole enorme de la montaña, la cual hubiera por contraste hecho mezquina y como de juguete cualquier decoración, por grande que fuera su escala (y no era intención de sus autores hacer arquitectura elefantiásica). Destaca entre esos volúmenes el gran murallón liso del ábside, digno de competir con la naturaleza, aunque no le gustaba nada al padre Sigüenza. Sobre él, la cúpula adquiere un valor de obra de orfebrería

de objeto menudo y delicado. No es grande en sí, pues es parecida en diámetro a las cupulillas laterales de San Pedro de Roma, pero aunque hubiera sido como la grande, no hubiera parecido nada imponente puesta entre los montes. En vez de arquitecturas finas sobre planos simples, como las otras fachadas, esta primera vista ofrece un juego de grandes bloques prismáticos rematados por una corona de curvas finamente trabajadas.

Se sigue por la Lonja Norte, entre la fachada lateral y las Casas de Oficios. Esta fachada es verdaderamente extraña desde el punto de vista estructural, pues una serie de pilastras, que no tienen ninguna relación con la ordenación de la crujía a que están adosadas, la divide en paños de desigual anchura. El número de puertas (P) y de ventanas (V) de cada paño forma la siguiente serie, según las estampas de Herrera:

VV-V-VV-VV-VPV-VV-VV-P (puerta central, que es eje de simetría).

Pero en los planos del siglo pasado aparece ya este otro ritmo:

VV-V-VV-VVPVV-VV-VV-P (puerta central, eje de simetría).

Por consiguiente, las dos puertas laterales se han desplazado un hueco hacia las torres. Si las estampas de Herrera corresponden a la realidad de lo construido por él mismo, la fachada debió sufrir más tarde una modificación (quizá en el siglo XVIII, al hacer Villanueva la escalera de Palacio y la reforma del zaguán) que alteró el orden de huecos y pilastras.

En ambos casos encontramos lo mismo: un sistema arbitrario de estructura, hecho para la vista, aplicado sobre una estructura verdadera y del todo distinta. Sería interesante conocer si la estructura aparente obedece a alguna ley propia. Es decir, que no fuera arbitraria desde el punto de vista del aspecto, única justificación posible después de haberse excluido lo funcional y lo estructural. Tratando de ello hace pocos años con el General Doerr, antiguo agregado militar alemán en España, y además musicólogo y corresponsal del Profesor Hamann, el gran historiador de Arte, surgió la posibilidad de que la fachada Norte, así como su Lonja, se hubiesen trazado de

acuerdo con su función de lugar de paso y calle de desfile, y que la arquitectura reflejase de algún modo el ritmo de alguna marcha militar. Pensó el General que los compases de marchas alemanas del siglo XVI parecían adaptarse a esta arquitectura, y se propuso investigar seriamente el asunto, pero la muerte no le permitió que llegara a una conclusión satisfactoria.

En esta Lonja de paso empieza a jugar el claroscuro. La fachada, al Norte, sombría casi siempre y húmeda, domina sobre el resto del campo visual: las menudas y soleadas Casas de Oficios, a la derecha, el monte al fondo, y la propia Lonja luminosa, en parte cubierta por la gran sombra del Monasterio. Es esta llegada una de las más solemnes escenografías que ha logrado la Arquitectura, y es notable que la única solución conocida, semejante a ésta, sea el camino que la procesión de las Panateneas había de seguir en la Acrópolis de Atenas para llegar a la fachada principal del Partenón. Allí, como en El Escorial, la fachada principal estaba en el extremo opuesto al acceso, y el camino rodeaba el Partenón siguiendo su fachada Norte, a la sombra de la columnata, justamente como en El Escorial lo hace a la sombra del enigmático ritmo de pilastras, macizos y huecos. Si conociéramos la música que acompañaba a la procesión ateniense, quizá encontrásemos alguna relación entre ella y el gran despliegue de columnas.

En la Acrópolis, al llegar a la fachada principal se volvía el viajero a la derecha; en El Escorial, a la izquierda. En ambos casos se vuelven los ojos al Sur, al sol, antes de ver la fachada. Este deslumbramiento, logrado, aunque a veces molesto, es otro de los grandes efectos teatrales. La fachada queda a la izquierda, y al fondo cierra la vista el bajísimo edificio de Convalecientes, siempre en sombra, como una raya negra que limita la Lonja. A la derecha empezaba, en tiempos de Felipe II, el monte. Ahora, el largo y bajo edificio que hizo Villanueva en el siglo XVIII ha separado la Lonja de la naturaleza, creando un ambiente diferente del original. Aunque sea muy hermoso en sí este ambiente actual, es otra escenografía diferente. La fachada está compuesta como un ejército, con su centro y sus alas; cada uno con una portada como cabeza. Aquí formaban las tropas, probablemente siguiendo los cuadros del pavimento. Toda la fachada es una soberbia escena teatral para el acto de la Parada, porque casi todo es falso en su aspecto funcional y estructural, aunque verdadero como efecto visual bien planeado.



Las portadas laterales, para empezar, no conducen a ningún gran acceso recto, sino a pequeños vestíbulos con salidas laterales. La portada central es una fachada de iglesia del Renacimiento italiano aplicada, como un repostero, sobre un edificio de varias plantas. Ya lo dice el padre Sigüenza: «Fingiendo que entra la media columna en la pared y la otra media sale fuera». «Fíngese que arrima toda esta fachada al lienzo o pared principal» (Sigüenza, *ob. cit.*, L. 4.º, Discurso I).

La fachada de iglesia es la de una de tres naves, muy parecida a la que hay en el Libro Cuarto (LVI) de Serlio, obra muy conocida por los autores de El Escorial, pues había ya magnífica edición española —traducida por Francisco de Villalpando— desde 1552, y estaba dedicada al mismo Don Felipe, entonces Príncipe. Con magnífico olvido de las llamadas buenas prácticas de la construcción, la portada tiene incluso aletas o contrafuertes —incrustadas al desgaire en la fachada verdadera— y grandes pirámides rematadas con bolas, peor adosadas aún (con ello se forman grandes humedades en ese trozo de fachada). La mitad superior del segundo cuerpo sube por encima de la cornisa, y no tiene ningún enlace con el tejado de pizarra posterior (lo cual es causa también de humedades). Nada en lo exterior indica la existencia de la Biblioteca, y nada dentro de la Biblioteca indica la existencia de la portada, cuyo entablamento dórico —enorme mole de piedra alta como un piso normal— cruza a mitad de altura del gran salón.

Encuadran la fachada dos torres, también piezas escenográficas, pues no son cuadradas, como aparentan desde la Lonja. Tienen en realidad planta de escuadra, porque los claustros pequeños, adyacentes a ellas, entran en el cuadrado que les correspondería. El chapitel, sin embargo, no es afectado por tan irregularidad, pues Herrera no lo hizo piramidal sino que le dio la forma de uno de los poliedros semirregulares, arquimedianos, al que se puede quitar un ángulo de un modo natural. A pesar de todo, en vistas oblicuas aparece un desequilibrio, pero eso es un defecto del espectador, porque la fachada, como toda decoración teatral, no está hecha para cualquier punto de vista, sino para el conjunto de puntos de vista previstos por el escenógrafo; el espectador no tiene derecho a salirse de esa zona.

Más elaborada aún es la presentación de la fachada al Sur. El viajero ha de atravesar, desde debajo del puente de la Compañía, un local oscuro, un patio pequeño, y otra zona oscura, y así llega a la

galería de Convalecientes, de escala pequeña, muy graciosa y llena de curvas, a la manera de Italia. Allí mismo le aparece de repente el inmenso muro, al sol, en que la Arquitectura alcanza una de sus más altas cumbres. «Parece el más hermoso de todos». «Este lienzo enamora más la vista» (Sigüenza, *ob. cit.*, L. 4.º, Discurso I). El plano vertical de la fachada y el horizontal del Jardín de los Frailes forman un cauce por el que corre la vista al horizonte de la amplia llanura y al ancho cielo. Ese es el término de la composición, fuera de ella misma, porque la torre no es el acorde final en una fuga. «La única cosa que todas las fugas tienen en común es la cualidad de expansión continua, usualmente, pero no en todos los casos, de un solo sujeto» (Robert Erickson, *La estructura de la música*). El sujeto único de esta composición en fuga es el más sencillo posible: la sucesión de huecos rectangulares. Tres rectas horizontales y tres resaltos muy planos (el central corresponde a una torre central que no se prolongó por encima de la cornisa) completan la fachada. No hay más.

No se creó de una vez esta asombrosa composición. La torre central debía ser como las laterales, y serviría para separar la mitad izquierda —de sólo dos plantas sobre el zócalo— de la mitad derecha —de toda la altura actual. (Zuazo, *ob. cit.*).

También esta fachada es en parte, aunque menos que la principal, bastante escenográfica. Nada en ella indica la existencia de grandes salas de doble altura (Salas Capitulares, etc.), pues todos los huecos son iguales a los que corresponden a las celdas de los frailes, que son el módulo.

El jardín no es, ahora, el que hizo Felipe II. Aquél no tenía dibujos geométricos hechos con boj recortado, sino cuadros de flores procedentes de todo el Imperio. En vez de la monocromía actual era una explosión de colores y formas. Eran los trópicos con todo el veneno oculto de su barroco, que había ya notado Eugenio d'Ors al relacionar el Barroco por antonomasia con los grandes descubrimientos.

Quizá la solución neoclásica del boj fue impuesta por la experiencia, pues el padre Sigüenza relata, en varios pasajes de su obra, los disgusto que hubo por la difícil aclimatación de las especies de climas cálidos en el muy duro de El Escorial.

## Dimensiones

En las líneas precedentes se ha calificado de grandes casi todas las fachadas explicadas y así son en cuanto objetos visuales. La realidad no es así. La fachada principal tiene, según el padre Sigüenza, 740 pies, y la lateral 570 pies, que aproximadamente corresponden a 207 metros y 160 metros. Fachadas de más de 400 metros, y de composición clásica, hay varias: la de los jardines en el Palacio de Versalles, la «manica lunga» del Quirinal, la de los Nuevos Ministerios en Madrid. Ninguna domina al espectador con la soberbia grandeza que El Escorial ostenta, y que es una soberbia agradable de soportar, pues todo en ella es de una escala familiar y está encerrado en límites fácilmente abarcables. Lo grandioso y sobrehumano es el papel que se confía a la naturaleza, sabiamente encuadrada por la arquitectura.

Cuando se apela al infinito con la vista del Jardín de los Frailes, no se trata de luchar con él mediante una arquitectura elefantiásica, sino que se logra el acorde haciendo uso de la misma escala doméstica que prevalece en las otras partes del edificio.

El efecto grandioso se ha logrado con el meditado ajuste de formas y medidas, de planos verticales y horizontales, y con los recursos más sabios de la escenografía. Los contrastes de escalas y los efectos de claroscuro constituyen las bases de la composición, que no es continua, sino diferente en las cuatro fachadas. En cada una, la composición completa consta de la fachada en sí y de su entorno correspondiente —Lonja, Jardín de los Frailes, edificios secundarios, montaña, horizonte, etc.— en unidad inseparable. La discontinuidad entre estas unidades se señala claramente, sea por un efecto de luz entre las del Este y del Norte, y entre ésta y la de Poniente, sea por el artificio de arquitectura del pabellón de Convalecientes, que separa la de Poniente de la fachada Sur. No es la embriagante «melodía infinita» de Wagner, sino la clara racionalidad de Bach.

En tiempo de Felipe II no había tantos edificios enormes como ahora, de modo que sus dimensiones efectivas parecerían realmente grandes en aquel tiempo, y ya es sabido que la dimensión es un factor estético. Ahora no se puede contar con él, pues El Escorial no es grande en relación con las construcciones actuales. También es probable que Felipe II y sus contemporáneos fuesen de pequeña estatura, a juzgar por las armaduras que se conservan en la Armería



Real. En tal caso, el Monasterio les parecería más grande que a nosotros, y también este efecto se ha perdido.

No obstante estas pérdidas, disfrutamos hoy plenamente del efecto perseguido por sus autores, pues El Escorial es como un mundo independiente que lleva consigo su propia escala de medida, y la impone al viajero por la fuerza expresiva de su racionalidad matemática. Es el mundo de Pitágoras, de Platón, de Euclides. «Es la arquitectura que hubiera hecho Euclides», dijo Speer, el gran arquitecto alemán, visitando El Escorial. Y si a la frase de Protágoras —«el hombre es la medida de todas las cosas»— se la deja en simple expresión métrica, y se la despoja del subversivo alcance moral y metafísico que lleva consigo, encontramos en ella la verdadera idea rectora de la composición, pues en cualquier parte de ella aparece la medida del hombre para ordenar y proporcionar la arquitectura, por grandiosa y teatral que ésta sea. Así, entre las columnas dóricas de la portada principal asoman ventanas de medida doméstica, y en el Patio de los Reyes encuadran filas de éstas y de balconcitos (en los lados) la gran portada de la Iglesia al fondo, y en esta misma aparecen balconadas de tamaño normal entre el gran orden dórico. En el mismo Presbiterio, bajo los Enterramientos Reales, aparecen grupos de tres pequeñas puertas a escala de las habitaciones a que dan paso.

El juego entre la escala doméstica y la escala heroica sigue en todo el edificio, y es fácil comprobarlo comparando el módulo de los patios pequeños de la parte Oeste con el de los grandes del Este. En los primeros, la medida entre ejes es de diez pies (2,80 metros) aproximadamente, en tanto que para el patio del Palacio o Chancillería es de 19,2 pies (5,40 metros), o sea, casi el doble, siendo también doble la altura de piso. En el patio de los Evangelistas la medida es 15 pies (4,20 metros), o sea, vez y media, pero siendo doble la altura.

### Patio de los Reyes

Este sonoro patio, con los tres planos de piedra del suelo y las paredes laterales, refuerza la voz de las campanas y, en otro tiempo, acompañaba con su grave resonancia la música militar, cuando las tropas oían misa de campaña ante el altar del Cristo de Benvenuto Cellini (en el balcón central de la fachada de la iglesia).

Las fachadas laterales tienen pilastras encuadrando pares de ven-

tan en nueve tramos, y ventana única en dos tramos pequeños, contiguos al central de dos ventanas. Se marca así un eje de simetría de carácter escénico, pues no coincide con el verdadero eje de los cuerpos de edificio situados a uno y otro lado del patio. Los chapiteles centrales de éstos quedan descentrados en relación con el eje ficticio de las fachadas.

La fachada de la iglesia está compuesta, como la portada exterior, con un orden dórico aplicado sobre la estructura y sin mucha relación con ella, ya que el gran entablamento pasa a media altura del Coro. En cambio, el piso de éste se acusa en los cinco balcones situados bajo el entablamento. Podría haberse hecho una composición más orgánica si el orden exterior tuviese altura parecida a la del orden interior, como está en San Pedro de Roma, pero aquí, con gran sentido de la realidad visual, se hizo el exterior mucho más bajo, y de este modo las estatuas de los Reyes quedaron más al alcance de la vista.

Mide el patio, según el Padre Sigüenza, 230 pies (64,40 metros) de largo y 136 pies (38,08 metros) de ancho, «de suerte que guarda el orden de la primera proporción que Vitrubio quiere» (Vitrubio, lib. 6, c. 4). Esta primera proporción es cinco a tres, o sea 1,666....; aquí resulta ser 1,691...

Tiene cada estatua «con el zoco donde planta más de diez y siete pies de alto» (4,80 metros aproximadamente); colocadas todas sobre fondo arquitectónico muy sencillo, muy juntas de modo que se suman sus masas y con el punto de vista próximo, pues el patio cerrado impide vistas lejanas, parecen grandes, verdaderos colosos a estilo antiguo. Si estuvieran al aire libre y con vistas desde cualquier distancia, como en Roma las de San Pedro, no pasarían de parecer un simple adorno gracioso. Esta es una de las muy bien pensadas escenografías del Monasterio, y no es diferente de las que en la Acrópolis de Atenas acompañaban los dos colosos de Minerva: uno al aire libre, en la plaza de entrada después de los Propileos, donde el espectador no tenía sitio para alejarse de la gran estatua, y ésta se destacaba sobre el fondo de la fachada Oeste del Erecteo; otro, dentro del Partenón, cuyo techo casi era alcanzado por el casco de Minerva, y donde la pequeñez de la «naos» estaría abrumada por el volumen de la estatua, de más de 10 metros de altura.

Los dos campanarios aparecen a los lados saliendo por encima de los tejados, cosa poco frecuente. Partida su altura por cornisas e

impostas, en cada grado de su elevación hay elementos que nos vuelven a la medida humana. No es una elevación vertiginosa a la manera gótica, sino una plenitud que se va formando y colmando en solemnes compases, como en algunas piezas de Monteverdi.

La escala menuda de las torres es la misma de las fachadas laterales, de modo que forman como su continuación y acorde final. En cambio, la fachada de la iglesia es toda a escala heroica, y de aquí resulta su grandeza imponente, a pesar de su pequeño tamaño real (en Roma, esta fachada resultaría de las pequeñas, vista al lado de San Andrea della Valle, el Gesù, San Ignacio, etc.).

Volviendo la espalda a la iglesia, aparece la fachada bajo la cual se entra al patio como uno de los trozos más sencillos y geométricos del edificio. Ligada a las fachadas laterales, aunque no a su estructura interior (la cornisa intermedia pasa a media altura de la Biblioteca), se consigue en ella —con elementos formales del manierismo italiano— una expresión lírica tan profunda como la conseguida por Miguel Ángel en su arquitectura. Es como un trozo de poesía autónoma dentro de una epopeya.

Del pórtico de la Iglesia se pasa por el extremo Sur, bajo el campanario, y después a través de una sala grande y oscura, en un recorrido quebrado, al Claustro de los Evangelistas, luminoso y alegre todavía hoy, a pesar de faltarle su antigua policromía de jardín tropical. En este acceso se reproduce una típica disposición oriental e hispano-árabe, de acceso a un jardín interior, a un «hortus clausus».

## Iglesia

En estas líneas se ha aludido ya a varios de sus aspectos. Falta insistir en el magistral juego de escaleras y de luces, gracias al cual resulta grandiosa una nave de 15 metros de anchura (en Roma, San Ignacio tiene 18 metros, lo mismo el Gesù, y 15,53 San Andrea della Valle).

Se entra por el Sotacoro, que reproduce en pequeño y en penumbra el plan de la iglesia. Bajo la sombra de la bóveda plana se percibe al fondo la luminosidad de la nave y de la cúpula. Una vez en la nave, no abandona al viajero la escala humana, representada no sólo en las balconadas antes aludidas (hay otras en las tribunas fingidas, inaccesibles, de los cuatro pilares centrales), sino en las



columnas de las sepulturas Reales y del Retablo Mayor. Estas columnas, realizadas con una perfección asombrosa en ricos materiales, son el elemento de contraste con la gran arquitectura de granito del orden dórico del templo. La medida humana se entreteje con la heroica en todo el ámbito, y en el Presbiterio, como clave para descifrar esta intención, dos puertas minúsculas se enfrentan al espectador, a los lados del altar. Estas puertas no están disimuladas sino, al contrario, ricamente adornadas.

El Retablo Mayor cubre el fondo como un gran tapiz. Es independiente de toda la arquitectura del templo, y no enlaza sus líneas con las de éste. Ya el historiador Hamann indicó el carácter de tapiz colgado o repostero que tenían en España las portadas, y hasta fachadas, en distintas épocas y estilos: lo mismo en el Alcázar de Sevilla que en la Universidad de Salamanca, o en la portada del Hospicio de Madrid, se aprecia el aspecto de elemento advenedizo que tiene lo más representativo de su arquitectura. Son como piezas transportables, intercambiables; muebles más que inmuebles. Quizá sea este aspecto de nuestra arquitectura un recuerdo del nomadismo de la Edad Media, del cual participaban, tanto los Reyes moros, descendientes de nómadas del desierto, como los cristianos de la Reconquista con sus Cortes trashumantes. El padre Sigüenza alude a otro nomadismo más antiguo, y precisamente cuando trata de los antecedentes del Templo de Salomón: «y mandó Dios que su palacio fuese también como tienda de campo, de madera, telas, pieles, al fin casa movediza» (*ob. cit.*, Libro 3.º, Prólogo). Puesto que El Escorial fue un Palacio Real hecho de nueva planta como tal y en tiempos muy próximos a los del fin de la Reconquista, es natural que en él se reflejen de algún modo los hábitos de una Corte viajera, que haría su Casa Real en cualquier Castillo, Palacio o Monasterio, colgando sus fachadas y paredes interiores con tapices y reposteros, cubriendo los suelos con pieles y alfombras, poniendo «cielos» de tela en los techos, y amueblando los improvisados salones con piezas transportadas en caballerías o carretas (los más típicos muebles españoles antiguos son desmontables). Todo el interior de la Iglesia es un juego magistral de escalas contrastadas, y también de claroscuro, de gradaciones de luces y sombras. Este otro juego de la luz es dominante en las vistas oblicuas, donde adquieren los efectos tal intensidad, a lo dramático, que por contraste hacen frío el de la nave central. Muchos años después la gran escenografía barroca introdujo la novedad de los

decorados oblicuos y de las iluminaciones muy contrastadas (Galli Bibiena, por ejemplo), consiguiendo con medios efímeros lo que ya existía aquí hecho con nobles materiales.

El gran orden dórico de la Iglesia es muy parecido, en su traza y en su finalidad de formar como un entramado para las superficies que cierran el ámbito, a modelos italianos muy repetidos. Pero con una diferencia importante en el modo de aplicación, pues en El Escorial tienen tan escaso relieve las pilastras, y se funden de tal modo con los fondos por la igualdad de materiales y colores, que se pierde el efecto renacentista del orden como elemento estructural autónomo, y se consigue en cambio un efecto de arabesco aplicado sobre las verdaderas masas de sostenimiento. Pudiera decirse que no está tomado en serio como tal orden, en el concepto vitrubiano de la arquitectura, aunque sí lo está como apariencia, como objeto visible. Hasta tal extremo llevó Herrera este cuidado de la apariencia, que a lo largo de los chaflanes, bajo las pechinas de la cúpula, el entablamento cambia las dimensiones de sus salientes de acuerdo con lo que determinan los planos de intersección a 45 grados con los ejes de la Iglesia. Son mucho más gratos a la vista que los planos bisectores que resultan entre los planos ortogonales de la ordenación general y sus chaflanes, los cuales son necesarios para conservar constantes los salientes o vuelos, como se aprecia en los ingletes de molduras. Esta invariabilidad es condición fundamental de todo orden clásico, pero en El Escorial se ha sacrificado a la belleza de la apariencia. En este detalle, como en las cosas antes descritas y en muchas otras que podrían estudiarse, se revela de qué modo aquí se prefirió la realidad visible a la lógica ficticia de unos sistemas arquitectónicos aplicados sobre verdaderas estructuras, como se hacía, desde muchos años antes, en el manierismo italiano y en otras escuelas afines. Lo cual confirma en rotundas palabras el mismo fray José de Sigüenza: «y en pareciendo así, es así, y tienen razón, porque el juez de esto son los ojos, como de la buena consonancia el oído» (*ob. cit.*, L. 4.º, Discurso XII).

## Bibliografía

Además de las obras citadas en el texto, son muy importantes las siguientes:

BENOIT, François: *L'Architecture. L'Orient Médiéval et Moderne*, París, 1912.

CRESWELL, K. A. C.: *Early Muslim Architecture*, Penguin, 1958.

DIEZ, und Glück: *Kunst der Islam*, Propyläen Kunst Geschichte, Munich.

Existe edición española (Editorial Labor) con apéndice de don Manuel Gómez Moreno.

PARIBENI: *Architettura dell'Oriente Antico*, Bérghamo, 1937.

Los datos que proporcionan estas obras sobre la arquitectura del Oriente Próximo han de completarse con la consulta de Historias generales del Arte, tales como las de SPRINGER-RICCI, WOERMANN, HAMANN, CHOISY, LEICHT, etc.

Sobre El Escorial son especialmente importantes:

CERVERA VERA, Luis: *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1945.

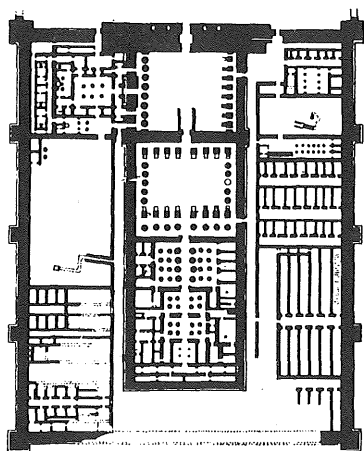
CHUECA, Fernando: *Arquitectura del siglo XVI*, Ars Hispaniae, Madrid, 1953.

*Madrid y Sitios Reales*, Barcelona, 1958.

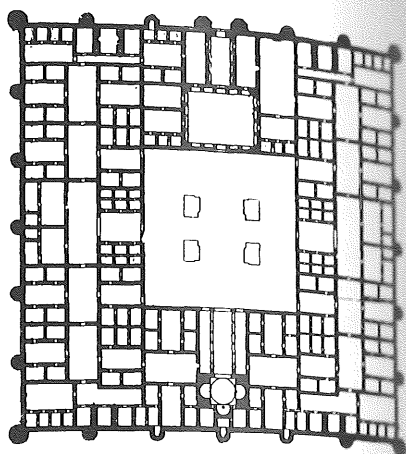
THOMSON, George: *A Description of... the Escorial*, Londres, 1760.

Como obra general indispensable, las *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, de don Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN.

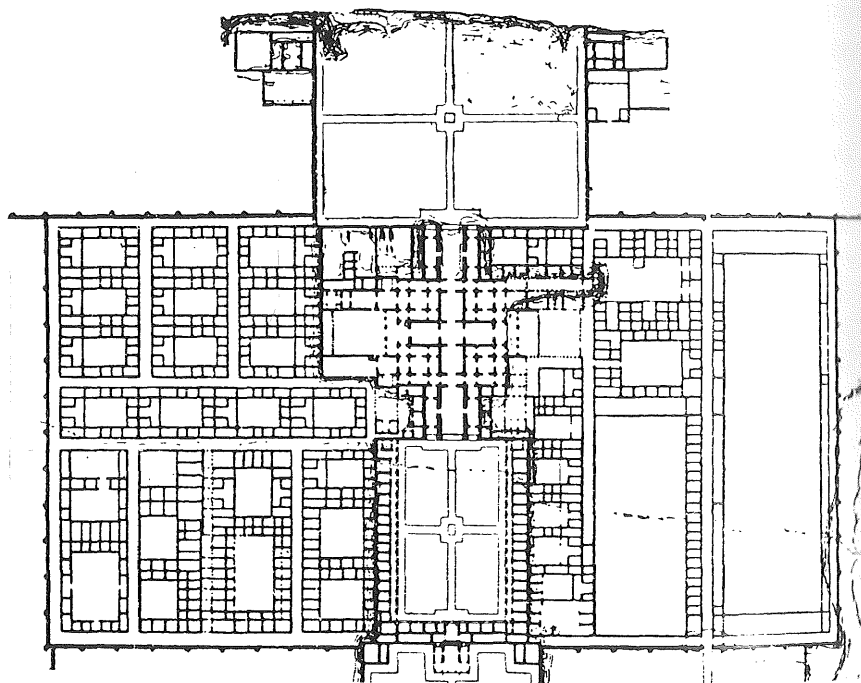
Nota.—La ilustración de la planta del templo de Ezequiel se ha reproducido del *Dictionnaire Historique, etc., de la Bible*, de Dom A. CALMET (París 1722), que contiene, simplificadas y reducidas, las láminas de la obra citada de Jerónimo del Prado y Villalpando (*In Ezechielem*, etc., Roma, 1605), por ser excesivamente complicada la planta original de estos autores para su reproducción reducida. Las otras imágenes del Templo de Ezequiel, se han reproducido de las láminas originales del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.



1

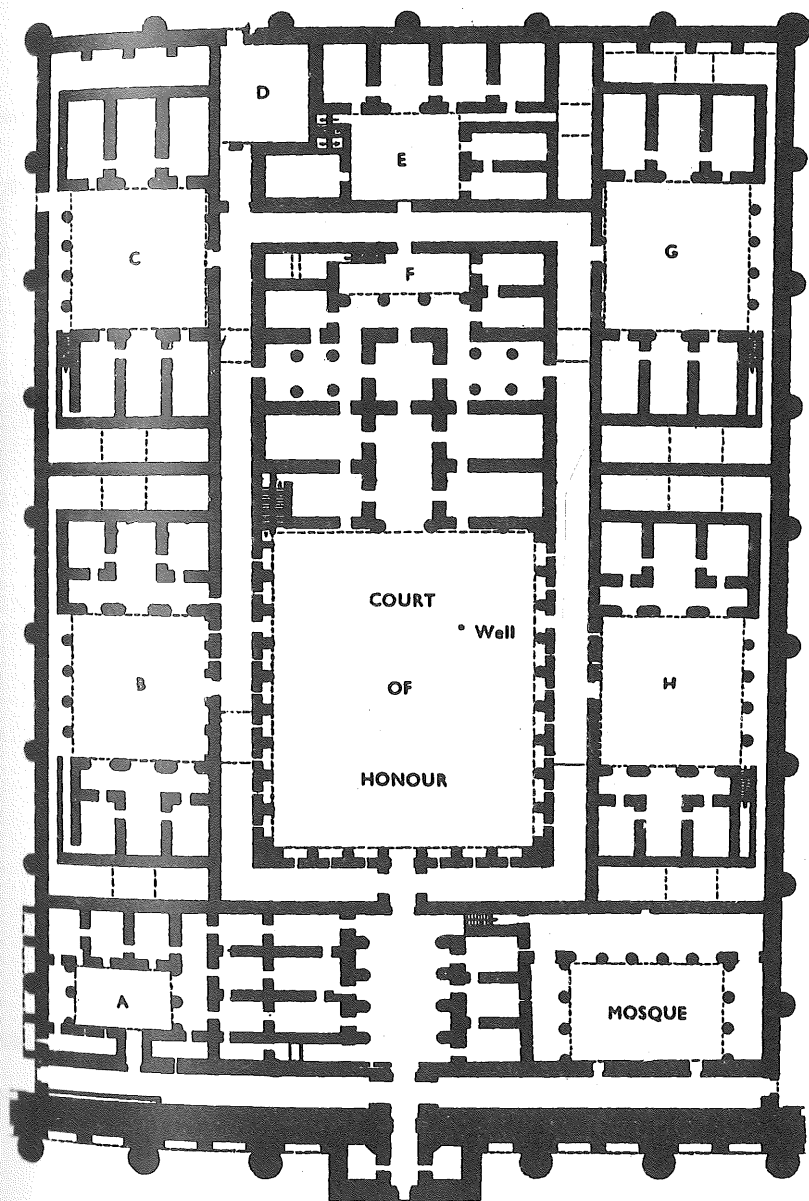


2



3







## PLAN DU TEMPLE DE SALOMON; ET D'EZÉCHIEL

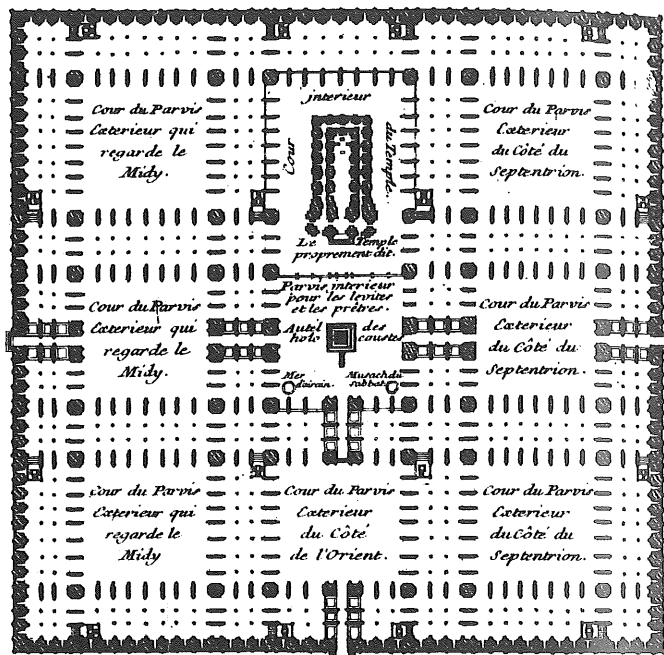
*Mur qui environnent tout le contour du Temple, long de cent vingt toises.*  
OCCIDENT.

*Mur qui environnent tout le contour des Parvis, long de quatre vingt toises.*

COMMUN AUX ISRAËLITES,

PARVIS  
EXTÉRIEUR

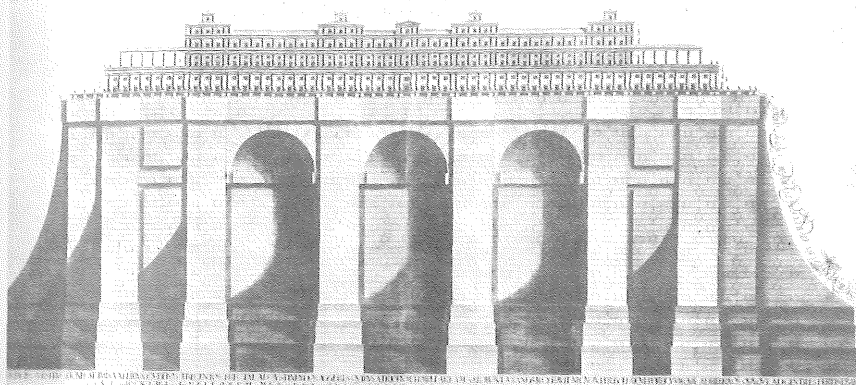
MIDI



ET A TOUS LES GENTILS.

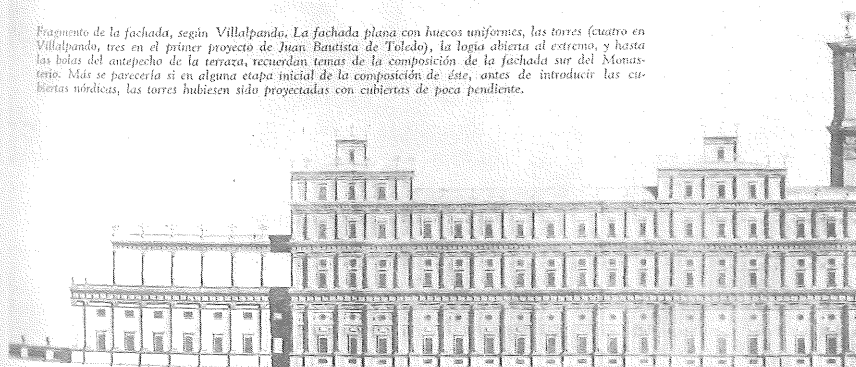
*Echelle de cinq cent coudées ou de quatre vingt toises.*

ORIENT.

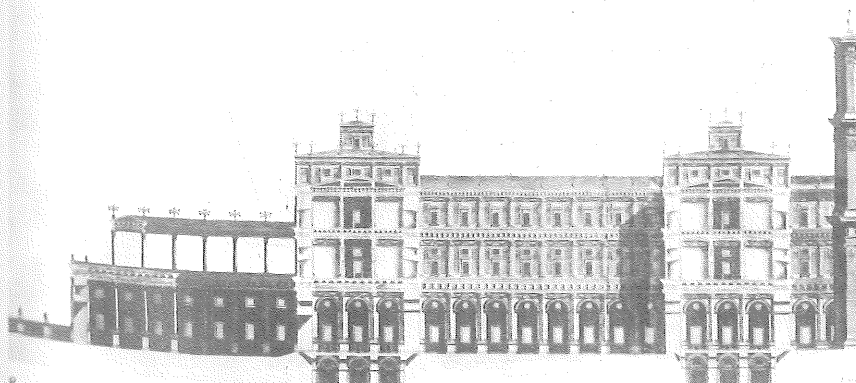


6

Fragmento de la fachada, según Villalpando. La fachada plana con huecos uniformes, las torres (cuatro en Villalpando, tres en el primer proyecto de Juan Bautista de Toledo), la logia abierta al extremo, y hasta las bóvedas del antepecho de la terraza, recuerdan temas de la composición de la fachada sur del Monasterio. Más se parecería si en alguna etapa inicial de la composición de éste, antes de introducir las cubiertas nórdicas, las torres hubiesen sido proyectadas con cubiertas de poca pendiente.

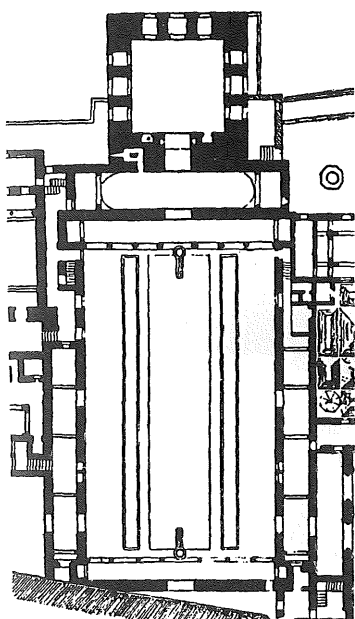


7

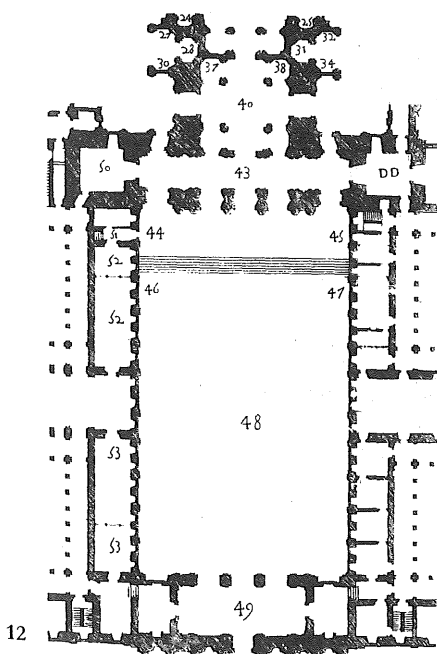


8



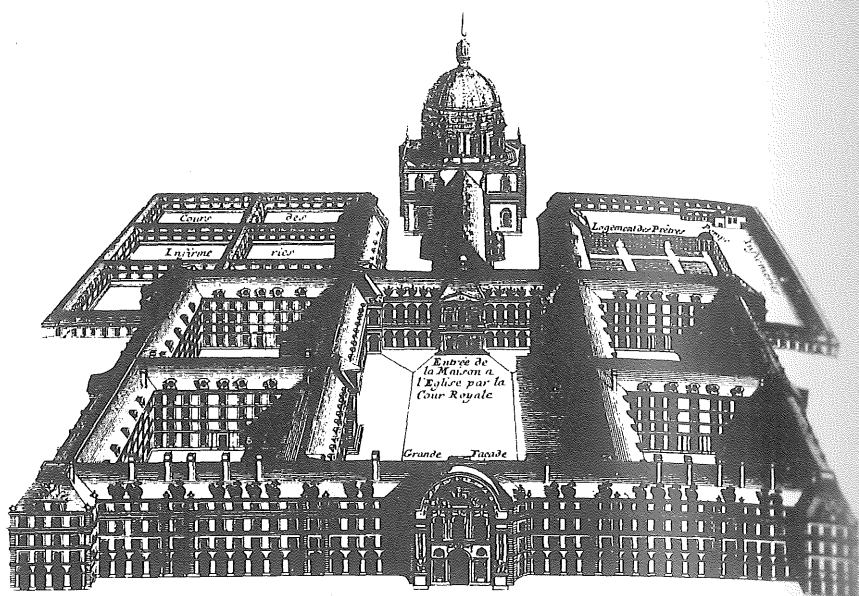


11



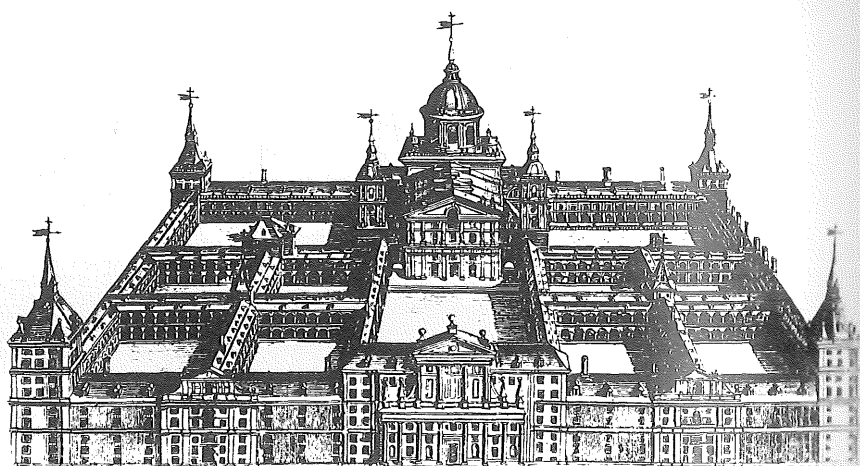
12

13



PARIS.—Los INVÁLIDOS, construcción un siglo posterior a EL ESCORIAL: 23 abril 1563 - 13 septiembre 1570

14



MONASTERIO DE SAN LORENZO EL REAL DE EL ESCORIAL, un siglo anterior a Los INVÁLIDOS: 1671-1680 (L. Bruni), 1693-1706 (J. H. Mansueti)

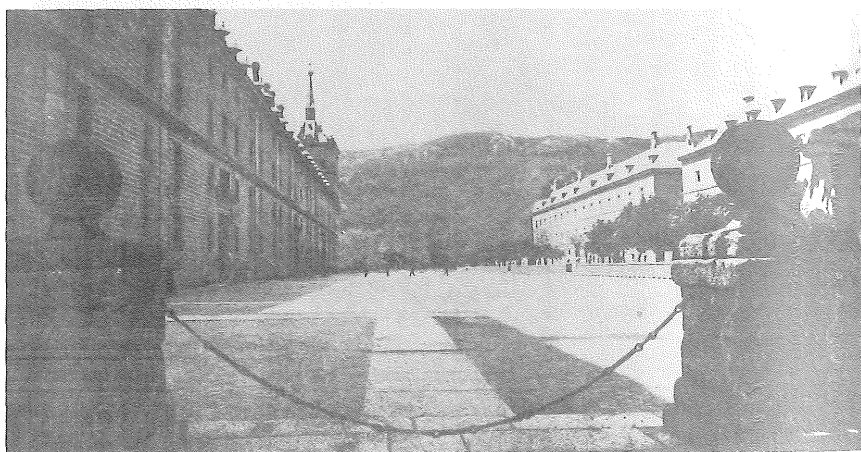
La proyección de conjunto, disposición de muros y espacios abiertos guardan entre sí una gran relación



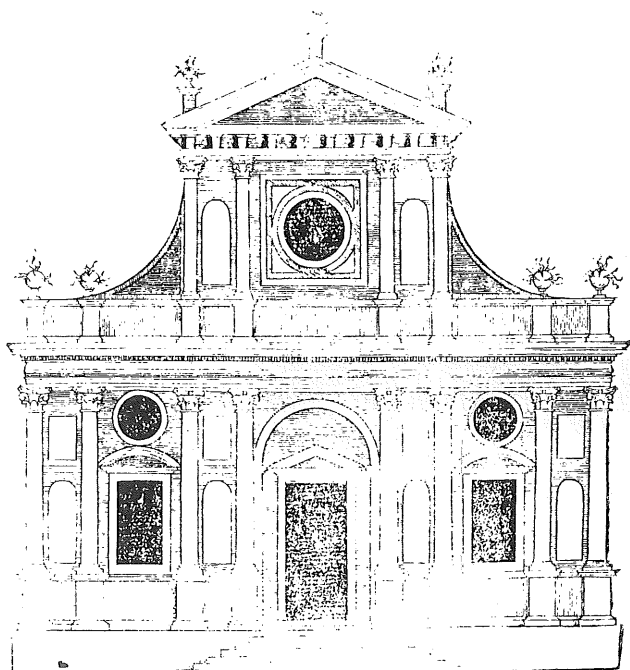




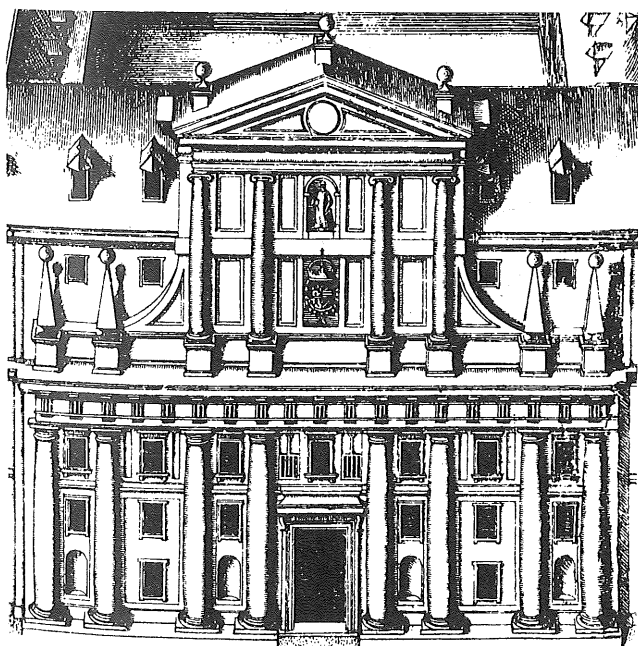
16



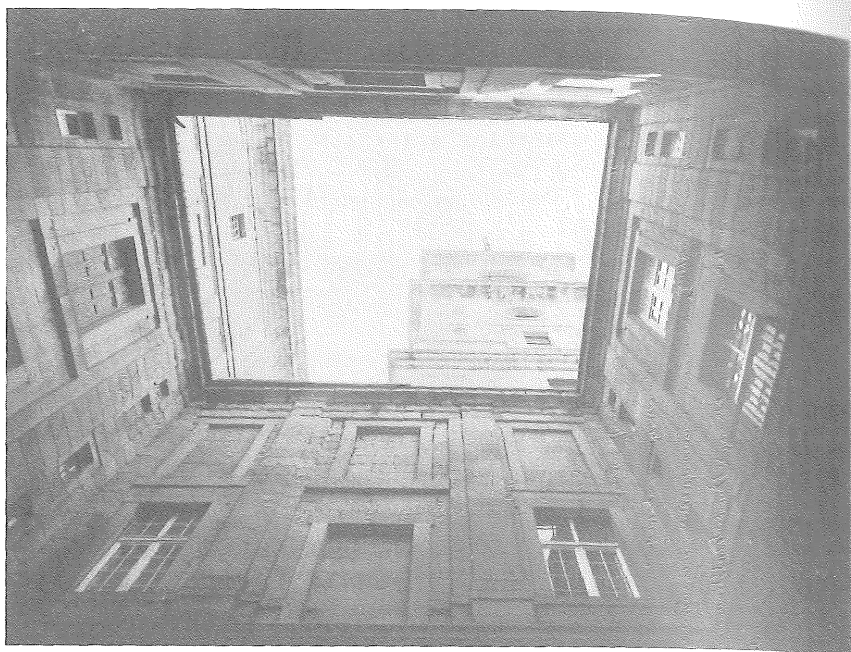
17



18



19



20



El interior de la Basílica de San Lorenzo en Escorial, que en su arquitectura presenta un verdadero modelo de unidad y armonía.



## Pies de las ilustraciones

1. *Templo de Medinet-Habu (Ramsés III). Su forma es un precedente de las composiciones de alcázares del próximo Oriente durante la Alta Edad Media. Longitud de la fachada: 141 metros.*
2. *Alcázar de Mxatta (siglos IV u VIII). Composición en tres zonas con ejes perpendiculares a la fachada. La zona central se compone de vestíbulo, atrio, gran patio y basilica terminada en cúpula sobre ábsides. En las zonas laterales se repiten uniformemente patios y crujías pequeñas. Rodean al Alcázar torres colocadas a espacios iguales (salvo en la entrada principal), las cuales tienen escasa relación con la estructura interior de muros y crujías. Longitud de la fachada: 150 metros.*
3. *Alcázar de Balkuvara (siglo IX). Composición semejante a Mxatta. La zona central se compone de vestíbulo, gran patio, otro vestíbulo, salón cruciforme y locales posteriores (bastante arruinados). Las zonas laterales tienen diferente distribución a derecha e izquierda. Esta última está dividida en dos partes por una sucesión de patios y habitaciones, paralela y fachada, y cada una de estas partes consiste en una red bastante uniforme de patios y crujías. Longitud de la fachada: 445 metros.*
4. *Alcázar de Ukbaidir (siglo IX). Semejante a los anteriores, tiene, sin embargo, más desarrollado el conjunto de patios y habitaciones en que termina el eje central. Torres poco relacionadas con la distribución interior. Longitud de la fachada: 83 metros.*
5. *Planta del Templo de la Visión de Ezequiel, según Villalpando (reproducido de Dom A. Calmet, Dictionnaire Historique, etc. de la Bible, tomo II, París, 1722). Composición en tres zonas perpendiculares a fachada, como las anteriores, con un patio alargado en la zona central, y el Templo, propiamente dicho, al fondo.*
6. *Conjunto del Templo de la Visión de Ezequiel, según Villalpando, visto desde el Huerto de Getsemaní. La composición es como un eco de la fachada sur de El Escorial y del muro del Jardín de los Frailes, deformado éste monstruosamente.*
7. *Fragmento de la fachada, según Villalpando. La fachada plana con huecos uniformes (cuatro en Villalpando, tres en el primer proyecto de Juan Bautista de Toledo), la logia abierta al extremo, y hasta las bolas del antepecho de la terraza, recuerdan temas de la composición de la fachada sur del Monasterio. Más se parecería si en alguna etapa inicial de la composición de éste, antes de introducir las cubiertas nórdicas, las torres hubiesen sido proyectadas con cubiertas de poca pendiente.*
8. *Fragmento de la Sección, según Villalpando. El patio recuerda poco los temas de El Escorial, pero mucho los de la fachada sur.*
- 9 y 10. *Fachadas del Santuario del templo de la Visión de Ezequiel, según Villalpando. Aquí la composición se aleja totalmente de El Escorial, y en cambio se acerca extrañamente a la arquitectura francesa del siglo XVII, e incluso a su precedente en el Louvre, de Pierre Lescot.*
11. *Alhambra de Granada. Palacio público. En el eje se suceden: un pórtico, el patio alargado de la Alberca, otro pórtico, la sala de la Barca, y el salón de Comares.*
12. *El Escorial. Eje central. La composición consiste en la sucesión de un pórtico, el patio alargado de los Reyes, otro patio (nartex del Templo), sotacoro y Templo.*
13. *París. Los Inválidos, construcción un siglo posterior a El Escorial: 23 abril 1563-13 septiembre 1584.*
14. *Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, un siglo anterior a Los Inválidos: 1671-1680 (L. Bruant); 1693-1706 (J. H. Mansart). La proyección de conjunto, disposición de masas y espacios abiertos guardan entre sí una gran relación.*
15. *El Escorial: fachada norte, verdaderamente extraña desde el punto de vista estructural.*
- 16 y 17. *Ideal composición fotográfica, en la que se da entrada al paisaje, considerando a la montaña como un personaje fundamental en la concepción y diálogo arquitectural, tal como se realizó en el siglo XVI. El actual edificio que cierra la perspectiva es obra de don Juan de Villanueva, en tiempo de Carlos III.*

18. *Fachada de iglesia por Serlio, libro cuarto, folio LVI (traducción de Francisco de Villalpando, Toledo, 1552).*
19. *Portada principal de El Escorial. Es una fachada de iglesia de tres naves, aplicada sobre un cuerpo del edificio con el que no tiene ninguna trabazón, ni en su organización, ni en su estructura.*
20. *Patinejo que da luz al Sotacoro izquierdo y capillas del mismo lado, al pie del templo. Se corresponde con otro igual, en el lado derecho.*
21. *El Escorial: interior de la Basílica, que en sus vistas oblicuas nos presenta un magistral juego de luces y sombras.*